

Breve revisión de la *poesía social* de posguerra (1939-1975): un ‘concepto de época’.

Pablo CARRIEDO CASTRO

Universidad de León

0. Introducción

Existen muchas dificultades para encontrar en la historia de la poesía española moderna un área estética tan extraordinariamente conflictiva como la cubierta por la llamada *poesía social*. El panorama se compone, inicialmente, de un conjunto de textos escritos durante la posguerra; se trata de poemas heterogéneos y muy desiguales, agrupados únicamente por el concepto, resbaladizo de por sí y genérico, de *lo social*, una terminología que nace ya durante los años cincuenta y que persiste todavía actualmente con la ambigüedad propia de un fenómeno polémico y, en algunos casos, confuso. En este contexto, sin embargo, resulta llamativo comprobar el número y el volumen de los acercamientos de la crítica, la variedad de los estudios que, de una u otra forma, se han interesado por esta poesía, incrementando, nutriendo, a lo largo de medio siglo, las perspectivas y los prismas para intentar definirla o sistematizarla. El presente trabajo quiere ser una contribución a ese panorama, planteando una breve revisión -a más de veinticinco años de la llegada de la democracia-, cuando el término ‘social’, tan maltratado en su momento, despierta ya pocos miedos y pasiones.

En 1965, Ángel González, uno de sus máximos representantes, se preguntaba con acierto y bastante dosis de ironía: *¿Qué niegan o defienden, en el fondo, los que con tanto énfasis dicen ‘no’ a la poesía social?* Y es cierto que el rechazo a *lo social* excede ampliamente los márgenes de una preferencia, por intensa que ésta sea, o del simple gusto personal. A estos poetas y, fundamentalmente, al conjunto de sus obras comprometidas, se les aplica un repertorio crítico absolutamente desproporcionado, al menos, para tratarse de una exégesis, una analítica o una interpretación filológica que pase por la objetividad; reciben acusaciones -estos escritores- de falta de sinceridad, de ‘empobrecer’ el arte poniéndolo al servicio de las ideas, de escribir por tener ‘mala conciencia’, de ingenuidad, de regresión estética, de simplificación, de falta de ‘calidad’, de ‘caducidad’ o sumisión a la circunstancia o de politizar el arte, en lugar de preservar la esencia de la poesía -ese ente-, o en otras palabras, la esencia de *lo bello*. Estas aproximaciones críticas minusvaloran o desplazan lo más interesante y re-

P. Carriedo Castro

velador del fenómeno *social*: sus causas, sus objetivos y sus métodos, en este caso, los factores que motivan su aparición, los contenidos estéticos que se desarrollan en sus composiciones y la expresión que los da forma, los únicos parámetros válidos para explicar científicamente cualquier texto literario.

1. Breve recepción de la *poesía social* de posguerra.

El propio cuadro de la *poesía social* resulta casi impracticable; no hay una línea satisfactoria que lo regule y lo ordene para su descripción, la densidad del laberinto terminológico que absorbe obstaculiza y detiene, en gran medida, la investigación, ya que muchas de sus acepciones se interrelacionan o se implican: para referirse a la *poesía social* se alternan rótulos como *poesía comprometida, testimonial, denunciatoria, crítica, civil, cívica, desarraigada, militante, política, revolucionaria, integral, práctica, histórica, inconformista, utilitaria, obrerista, urgente, propagandística* o '*de la berza*'. En general, es frecuente considerar *lo social*, propiamente, un movimiento literario, es decir, un periodo creativo cronológicamente definido que abarca varios géneros, con sus fronteras estéticas y sus límites históricos, tal como considera el poeta Guillermo Carnero, señalando que *Al norte, limita con el existencialismo humano y religioso, cuyo relevo tomará entre 1944 y 1950. Al Sur, con la llamada "última promoción de postguerra", [los novísimos] definida por Castellet en su conocida antología de 1970. (Carnero 1989:314)*. Leopoldo de Luis, uno de sus antólogos y defensores, entiende que *lo social* constituye un gran área temática equiparable, por ejemplo, a la *poesía amorosa*, recurrente en el tiempo y constante: *Nunca ha sido una simple moda la poesía de tema social. Considero por ello un error atribuirle calidad de escuela o movimiento. No es equiparable al modernismo, al surrealismo, a la poesía pura o a cualquier otro modo promocional, con sus postulados, sus manifiestos, sus pontífices y sus ortodoxos. ¿Podría hablarse de la poesía amorosa como escuela? (de Luis 1981:49)*. En esta misma línea, otros críticos parten de los tres temas tradicionales que, genéricamente, parecen definir a toda la lírica universal: *tiempo, amor y existencia*, considerando *lo social* como un subtema del último de ellos: *La referencia a las condiciones sociales del hombre no es sino un sub-tema de la existencia. Se matiza por las circunstancias históricas en las que el poeta escribe (Rubio y Urrutia en de Luis 2000:15)*. Finalmente, otros autores (Riera 1988:252; Ruiz Soriano 1997:24; García Montero en *LITORAL* n° 233, 2002:232) entienden que, sencillamente, *lo social* se pone de moda en un momento concreto de la

posguerra, un enfoque que alcanza a expresar las connotaciones históricas del concepto, pero desatiende el sustrato intencional que lo envuelve, la voluntad de los poetas de intervenir en un proceso a través de la creación. En este sentido, parece que el rasgo en el que todos los estudiosos se ponen, aproximadamente, de acuerdo (Lechner 1978; Carnero 1989; de Luis 1981:17; Jiménez 1983:17; Jiménez 1998:190; Riera 1988:252-256; Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala 2000:491-503; Batlló 1968:11-17) es atribuir a esta poesía un carácter comprometido que, aunque no es exclusivo de *lo social*, sostiene y aglutina todas sus manifestaciones poéticas.

Si ya la propia naturaleza del fenómeno no está clara, tratar de describir su morfología sistemáticamente parece, poco menos, que imposible. La diversidad que presenta este modelo de creación en sus textos desborda los límites de cualquier definición formal o expresiva. Por norma general, la tendencia predominante consiste en una inclinación progresiva hacia el *realismo*, pero pueden encontrarse con facilidad textos *sociales* sobre cauces clásicos, otros que participan de la tradición popular (Rubio y Urrutia en de Luis 2001 [1965]:115-118), del romanticismo (de Luis (1981:24); Carnero (1989:301); Ruiz Soriano 1997:22), de la vanguardia (de Luis 1981:28-29), del existencialismo (de Luis 1981:18-19; Rubio y Urrutia en de Luis 2001 [1965]: 89-91; Carnero 1989:310-311), hay vertientes épicas (Ferrán 1976: 26), amorosas y eróticas (Caro Romero 1973), satíricas (de Luis 1981: 15; Carnero 1989:315; García Martín 1986:153) y elegíacas (Lechner 1978:112), que no son privativas entre sí y, de hecho, coexisten en muchas composiciones.

De este modo, el único aspecto, casi por descarte, que conseguiría definir la *poesía social* sería el contenido de los textos, siendo, en este caso, repertorios de carácter netamente comprometido. Sin embargo, ningún movimiento literario al uso responde exclusivamente a las coordenadas de una única temática; de aceptar este planteamiento, *lo social* sería un fenómeno fragmentario y disperso, ya que tan sólo en un libro de un mismo autor, incluso en un mismo poema, podrían rastrearse y detectarse numerosas orientaciones de contenido, tópicos, motivos, propuestas desarrolladas o sugeridas, núcleos de significación en general, que alternarían el supuesto tema *social* con otros cuyo carácter comprometido estaría menos claro. Por otro lado, ya desde los años ochenta alguna crítica ha establecido canónicamente una nómina de temas que serían propios de *lo social*, entre los que se cuentan: las referencias a la Guerra Civil, la crónica de la represión, la sátira de la integración, las manifestaciones de solidaridad, la voluntad de lucha

P. Carriedo Castro

política, la agitación política, el tema de España y la internacionalización de la poesía (Carnero 1989:315-318; Rubio y Urrutia en Luis 2000:145; Gallego en Celma [Coord.] 1995:186-187). A este respecto, debe tenerse en cuenta que la intensidad del compromiso en la *poesía social* es variable -no obliga en ninguna dirección-, y que su expresión se encuentra condicionada, es decir, durante la dictadura no es posible manifestarla libremente sin exponerse a una censura; en rigor, el fenómeno *social*, no sólo tarda en aparecer en la poesía española impulsado por una vanguardia de autores relativamente pequeña en sus inicios, aunque muy variada, sino que termina desvaneciéndose en el tiempo, a medida también que los criterios objetivos que la ordenan se deshacen y pierden vigencia, en un proceso de transformación constante y dinámico hasta su agotamiento. En este sentido, las ocho áreas temáticas señaladas arriba, no consiguen reflejar el mapa de contenidos real y la amplitud de los materiales que trabajan y elaboran estos escritores: a la luz de los textos no hay temas recurrentes en la *poesía social*; existen referencias a la Guerra Civil que se encuentran muy lejos de ser *sociales*; textos ‘internacionalizados’ que responden, por ejemplo, a la ‘europeizante’ línea del fascismo; tampoco todo lo *social* implica necesariamente una cobertura política; y la solidaridad, en fin, es un motivo genérico que afecta a otras manifestaciones literarias de carácter humanista o cristiano que en algunos poemas no alcanzan los presupuestos *sociales* más relevantes o significativos.

2. La *poesía social*: un ‘concepto de época’.

Si no es posible definir satisfactoriamente la *poesía social* desde sus contenidos, desde su forma o sus cauces de expresión y ni siquiera está clara la verdadera naturaleza del fenómeno (escuela, movimiento, corriente, área, simple preocupación o tema), se hace necesario ampliar los márgenes de la explicación, adquirir perspectiva con respecto a sus composiciones y buscar un principio que sea capaz de atravesarlas con las menos contradicciones posibles. En principio -y es una opción válida que algunos críticos han tomado en cuenta-, podría rechazarse el rótulo *social* para esta poesía; a mi juicio, resulta erróneo. Pese a todos los problemas teóricos que se plantean, *lo social* sigue siendo una categoría útil aplicada a la poesía de posguerra: consigue expresar, de un solo golpe, las relaciones entre la sociedad española y su cultura en un determinado estadio de desarrollo y remite, al menos intuitivamente, a un área estética e histórica fácilmente identificable, algo extraordinariamente operativo en el análisis literario y difícil de encontrar. Para conseguir, entonces, dar un criterio uniforme, una

cohesión a esta poesía el método que parece más adecuado, el que menos fisuras presenta, es el histórico. A este respecto, en 1975, aparecía la primera edición del volumen *La cultura del Barroco* del profesor José Antonio Maravall, una obra de referencia dentro de la filología española, en cuya introducción proponía considerar la cultura barroca como un “concepto de época”, un “concepto histórico”: *No se trata, ciertamente, de definir el Barroco como una época de Europa, emplazada entre dos fechas perfectamente definidas, al modo que alguna vez se nos ha pedido. Las épocas históricas no se cortan y aíslan unas de otras por el filo de un año, de una fecha, sino que –siempre por obra de una arbitraria intervención de la mente humana que las contempla– se separan unas de otras a lo largo de una zona de fechas, más o menos amplia, a través de las cuales maduran y después desaparecen, cambiándose en otras, pasando ideclinablemente a otras su herencia. [...] Renunciamos a servirnos del término “barroco” para designar conceptos morfológicos o estilísticos, repetibles en culturas cronológicamente y geográficamente apartadas. [...] Nosotros nos colocamos en el terreno de la historia social, la cual es, por de pronto, historia: [...] su método consiste en tomar en cuenta los más de los datos que consiga y los más diversos entre sí de cuántos una época ofrezca, para interpretarlos en el conjunto en que se integren.* Maravall (2000:20-26)

En este caso, el concepto responde a unas coordenadas específicas de espacio y tiempo que definen positivamente su significado; el planteamiento trasciende, va más allá de la descripción formal, es decir, más allá de los recursos expresivos que formulan y concretan una estética determinada, asimilando esa literatura a un escenario cultural más amplio: al conjunto de ideas (políticas, institucionales, jurídicas, religiosas, morales, sexuales) que, invariablemente, la envuelven y la condicionan, reflejándose en ellas. De este modo, por ejemplo, un poema, puede valorarse dentro de la visión del mundo y del hombre que rige el núcleo característico de la vida barroca: urbana, conservadora y conflictiva, al margen de una temática concreta, un cauce de expresión determinado o, incluso, sobre una escuela puntual de creación (por ejemplo, los poetas italianizantes o los tradicionales). Aproximarse a la *poesía social* desde estos presupuestos, facilita notablemente el análisis y descubre una gran variedad de timbres y matices que, estéticamente, hacen de *lo social* un fenómeno fascinante. Como punto de partida, merece destacarse que no existe en las literaturas europeas del entorno, ni siquiera en la poesía hispanoamericana - consanguínea a la española- un concepto correlativo o asimilable a la

P. Carriedo Castro

poesía social. Sus connotaciones estéticas e ideológicas cubren un espacio propio sólo de la literatura en lengua castellana escrita en España, con reflejos indistintos, en cualquier caso más tenues, en las lenguas minoritarias del estado como el gallego, el vasco o el catalán. Este hecho conduce a interpretar la *poesía social* exactamente como un “concepto de época”, estrechamente conectado a su contexto, a las condiciones históricas en las que nace y se desenvuelve; de este modo, se llega la conclusión de que *lo social* es un fenómeno altamente motivado.

En una conferencia de 1987, Gabriel Celaya apuntaba en esta dirección al relacionar esta creación con la llamada “Poesía de la Resistencia” escrita en Francia durante la ocupación nazi del país; el poeta abre de este modo una interpretación interesante: la *poesía social* se comprende y alcanza su significado en el contexto de la dictadura militar de la que es, a la vez, producto y extremo. De hecho, la longevidad de este modelo poético se corresponde casi exactamente con la vida de la dictadura, aunque alguna crítica haya recortado a la baja su nacimiento y su terminal. Como norma, se estima que su máxima influencia comprende quince años, entre 1950 y 1965, fecha considerada representativa de su declive. Esta conclusión, sin embargo, no es exacta; ninguno de los fenómenos poéticos, sea cual sea su naturaleza, aparece y desaparece de forma súbita del panorama literario de una época, se trata más bien de lentos procesos de filtración y desarrollo, muy permeables al entorno que los rodea y que los condiciona, más estrechamente aún en periodos de crisis (económica, política, social) o en contextos de presión excepcional como una ocupación militar, un contexto bélico o una dictadura fascista. Esto en ningún caso conduce a segregar la creación poética española de los ritmos o de las corrientes dominantes en su contexto internacional; precisamente, los poetas *sociales* buscan una ampliación posible, buscan conexiones constantemente, sobre todo con Europa, y en general, con el exterior, para superar una atmósfera cultural autosatisfecha y monomaniaca, coronada por la represión y la censura. En este sentido, la trayectoria de la lírica en nuestro país recorre un camino penoso y difícil, con obstáculos incontables -y legales- entre los que destacan la existencia de temas malditos, prohibidos y perseguidos por el régimen franquista, una industria editorial y unos circuitos de cultura y educación especialmente diseñados para formar cuadros intelectuales afines al *Movimiento Nacional*, ejercidos habitualmente por el clero o la Falange, y cuyo objetivo es extender una única visión del mundo y de la vida -nacional, tradicional y católica- con exclusión del resto.

3. La dinámica de la *poesía social* en la posguerra.

El grado más alto de represión que alcanza la dictadura se registra entre los años 1939 y 1945, aproximadamente, por tomar dos fechas significativas. Al medio millón de compatriotas que salen rumbo al exilio en 1939, hay que sumar más de 150.000 asesinados durante todo el franquismo; otras 300.000 personas completaban los más de cien campos de trabajo repartidos por todo el territorio nacional; la población encarcelada en 1940 superaba los 250.000 reclusos, sin contar con todos aquellos que sufrieron el miedo, la extorsión, las denuncias, las expropiaciones, las palizas y torturas, las violaciones, atropellos de toda índole y la intransigencia en grados imposibles de cuantificar. La depuración fue sistemática y afectó a toda la estructura del país; en el mundo intelectual, la salida masiva al exilio de profesores, críticos, intelectuales, periodistas, artistas, escritores (las más voluminosa de la historia de España y la de mayor importancia cualitativa) facilitó notablemente que la educación, el arte y la cultura cayera en manos de personas ‘probadas’ afines al ideario de la dictadura.

El periodo autárquico supone la regresión social más importante de toda la historia contemporánea de España, el lado más sórdido y sanguinario de toda la dictadura. Por contraste, la poesía propia de este periodo entra en los márgenes de una literatura retórica y amanerada, de inclinación clásica y fuertes descargas ideológicas vinculadas a la extrema derecha y la *victoria*, dando lugar a lo que se ha conocido como la *estética del triunfo*. Sin embargo, en torno al año 1943, el comienzo de la derrota del nazismo en la guerra mundial ocasiona que el régimen desactive todo rastro de ideología fascista; desaparecen numerosas revistas poéticas de esta orientación o se transforman, asimiladas por el tradicionalismo de la llamada *Escuela de Garcilaso*. Ya en 1944, con la aparición de *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre y, sobre todo, de *Hijos de la Ira* de Dámaso Alonso, la tendencia dominante en la poesía española experimenta un vuelco definitivo. Frente al clasicismo equilibrado y hueco, aparece una poesía oscura, sórdida, tendente a lo deforme y la pesadilla, caracterizada por un impostura rítmica rota y, mayoritariamente, de verso libre que se ha considerado el tronco común de todas las corrientes líricas de la posguerra -existencialismo, tremendismo, vanguardia, *poesía social* y realismo-, la inflexión más importante en su desarrollo estético tras la Guerra Civil. Aunque la *poesía social* no aparece como tal hasta los años 50, hay indicios suficientes para creer que al menos una *sensibilidad social* se encuentra ya latente en las obras de los años 40. Alguna crítica

P. Carriedo Castro

identifica *Sombra del paraíso* e *Hijos de la Ira* como sus antecedentes más remotos, de donde se extraen rasgos como *humanización*, la vuelta a la temporalidad y a la problemática histórica, la tendencia coloquial del lenguaje, el uso del verso libre y de los ritmos internos apoyados en el contenido, coordinadas que se mantienen operativas y en evolución hasta bien entrada la década de los años 60. Por otro lado, existe un volumen considerable de poesía publicada clandestinamente o en el extranjero que revela un acercamiento intenso a presupuestos *sociales*; merece destacarse, sobre todo, el volumen *Pueblo Cautivo* publicado anónimo en 1946 por la organización FUE y reclamado en 1981 por Eugenio de Nora, donde puede rastrearse la tendencia.

En general, la poesía española se divide entre los postulados del *formalismo* -amanerado y clasicista- y un nuevo enfoque *anti-formalista*, cuyas características se oponen de forma directa. El propio Alonso describía el mapa de la poesía española con unos rótulos afortunados: *poesía arraigada* y *poesía desarraigada*. (Alonso 1965: 345-349). La poesía anti-formal se gesta en un contexto hostil y desfavorable; un vistazo a sus revistas más representativas (*Proel*, *Cordel*, *Cántico*, *Nubis*, *Cisneros*, *Espadaña*) pone de relieve su extraordinaria fragmentación geográfica -en ciudades de provincias normalmente- y propiamente estética, donde se alternan firmas y poemas de autores *formalistas* y *anti-formalistas* alternativamente y de forma aleatoria. Sin embargo, lentamente, dentro del desarraigo se empieza a elaborar una estética más o menos definida; los poetas comienzan a expresar actitudes *inconformistas*, cuestionan la belleza y la armonía del entorno propuesta por el clasicismo con un tono de cierta protesta, rozando los primeros brotes del compromiso. Se extienden temas como *los muertos*, con todas sus variantes (la trascendencia del alma, el regreso de los muertos, la muerte en vida, la muerte simbólica), estrechamente ligados a la preocupación religiosa, donde se aprecia la angustia extrema o el bálsamo tranquilizante de la creencia, casi con envolturas ideológicas; igualmente, el tratamiento lírico del paisaje muestra una grieta muy acentuada entre los autores de la posguerra oscilando entre el equilibrio escénico y la naturaleza desatada. Bajo la expresión del *inconformismo* (a través de la religión, el paisaje o lo que sea) subyace un doble fondo alimentado por la censura institucional de Arias Salgado; muchos de estos autores van a utilizar la ambigüedad y la neutralización para poder dar cauce a temas y motivos que, de otro modo, serían mutilados o prohibidos. Poetas como Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Ángela Figuera Aymerich, Ramón de Garciasol, Concha Zardoya, Leopoldo de

Luis, Gabino-Alejandro Carriedo, Gloria Fuertes o Carlos Edmundo de Ory, presentan ya, en la medida de sus posibilidades, un compromiso estético y crítico con su tiempo que esconden, ocultan o sugieren en sus versos.

Durante los años 50, España entra en una profunda crisis, estridente y conflictiva, que va a transformar su estructura, su tejido social y económico y sus modos de vida de una forma definitiva. En este espacio, no puede analizarse con detalle la amplitud, el alcance y el significado de estos cambios; a modo de resumen, pueden considerarse las cuantiosas ayudas tecnológicas y financieras que, en el marco de la *guerra fría*, llegan desde la banca y el gobierno estadounidense para el despegue del país. La peseta se sitúa en su cambio real, desaparece el racionamiento y el estraperlo; súbitamente, aparece en el país la sociedad de mercado y los fenómenos del turismo y la emigración; la industria experimenta un crecimiento espectacular, disparando la demanda de trabajo obrero. De este modo, las grandes ciudades de la época reciben verdaderas masas humanas llegadas desde el campo en busca de mejores condiciones de vida, superando cualquier planificación racional del espacio: se extienden interminables barriadas obreras donde apenas si llega el alumbrado y la traída; aparecen, por primera vez, los grandes suburbios donde sobrevive el *lumpen* de la sociedad española; y, en general, la desprotección y la pobreza aumentan entre la población mayoritaria; como dato, en 1959, la sinistralidad laboral sobrepasa el millón de accidentes al año. Desde entonces, los conflictos entre el mundo obrero y el estado serán una constante en la historia del país. La realidad, ningún otro factor, la estricta percepción del entorno inmediato, va a ser el detonante para la eclosión de la *poesía social* en los años 50, chocando constante y violentamente contra el aparato del sistema fascista.

Un documento para calibrar su incidencia ya en el año 1952 es la *Antología consultada* de Francisco Ribes; gran parte de su valor como muestra significativa reside en el método de selección de los poetas, elaborado sobre una consulta a más de cincuenta personas vinculadas al mundo de la poesía, bien teóricos o escritores. Se trata de nueve poetas de los cuales seis pueden calificarse íntegramente de poetas sociales: Gabriel Celaya (“La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo”); Victoriano Crémer (“Lanzar gorgoritos rítmicamente, mientras el hombre a secas trabaja, sufre y muere, es un delito”); José Hierro (“Confieso que detesto la torre de marfil. El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social”); Rafael Morales (“El poeta se en-

P. Carriedo Castro

cuentra en la vida con una infinidad de motivos para escribir. Unos forzosamente le han de impresionar más que otros [...] no es en la forma donde hay que buscar el espíritu del poeta”); Eugenio de Nora (“Toda poesía es ‘humana’, y ‘social’ por consiguiente”) y Blas de Otero (“Creo en la poesía social, a condición de que el poeta (el hombre) sienta esos temas con la misma sinceridad que los tradicionales”). (Ribes 1983).

Desde un punto de vista estético, la *poesía social* actúa, incide, se instala en el *anti-formalismo*, aumentando la intensidad del *inconformismo* y llevándolo hasta su extremo; formalmente, no existe ningún cambio significativo que lleve a distinguir dos corrientes o dos modelos diferentes: los autores *sociales* siguen utilizando mecanismos que potencian los dobles significados, las ambivalencias léxicas, los discursos polifónicos, es decir, la ambigüedad y la neutralización para poder expresar su compromiso; la *humanización*, incluso, se acentúa de una forma extraordinaria (“El yo no existe”, afirma Celaya en 1952), llegando a cuestionar la propia individualidad como fenómeno estético y centrándose en lo que tenemos de radicalmente iguales. Estos autores son los primeros en toda la posguerra que convierten al público en una preocupación formal de su poesía; es un clásico ya “la inmensa mayoría” a la que escribía Blas de Otero, una aspiración convertida en el magnífico emblema de todo este conjunto de poetas. De este modo, sus gramáticas están basadas, fundamentalmente, en significados con una fuerte carga denotativa; reducen los artificios del estilo -prosodia, sintaxis, metáforas- hasta sus niveles mínimos para facilitar una comprensión nítida del mensaje; de esta forma, intentan hacer asequible el lenguaje poético a un radio social más amplio -al pueblo- y propician que, al leer sus composiciones, *dé la impresión* de ser una poesía sencilla, según apuntaba un verso del propio Celaya: “Sencillez: / lo complejo de una vez”. En general, la poesía se equilibra desactivando las fuertes descargas de obsesión y dramatismo patético que caracterizaban al *desarraigo*, *positivando* sus temáticas: el tema de *los muertos* se completa con el de *la vida* -material o histórica-, el contenido religioso se convierte en un motivo crítico recurrente y el paisaje mantiene la técnica impresionista como expresión del espíritu que lo contempla, pero notablemente más realista e intrahistórico. Son frecuentes también las reflexiones sobre el concepto romántico de *el pueblo*, la patria, la historia -personal y colectiva-, o *España*, que sostienen constantes referencias a la paz, a la libertad, a la igualdad, o insinúan críticamente su carencia; la temporalidad y el historicismo se mantienen bajo la cobertura de temáticas de actualidad, como *el cam-*

pesino, el obrerismo, la máquina, el personaje de ‘el proletario’, ‘los pobres’ y su manifestación más extrema, la mendicidad; pero, también aparecen terratenientes, funcionarios, la burguesía -y el discreto encanto de sus costumbres- o el clero; en este sentido, la *poesía social* puede manifestarse desde numerosas perspectivas: presentando o dando testimonio del contraste -la lucha- entre las clases, la represión en sus diferentes matices -ideológica, económica, política o sexual-, cuya presencia compone, ya en sí, una recreación artística de situaciones históricas *reales*.

Desde 1944, hasta mediados de los años 50, la *poesía social* experimenta un proceso de agrupación y de reconocimiento, a través de complejos procesos interiores de toma de conciencia, de sensibilización, de comprensión de la realidad, con distintos ritmos y modulaciones, distintas texturas y encajes, diferentes lenguajes, para alcanzar una estética identificable como tal entre la rica variedad de sus autores. Este espacio experimental y progresivo no es único en Europa y tiene que ver con el asentamiento y la sedimentación del *realismo* en toda la poesía continental. La evolución hacia el *realismo*, es muy variable según las diferentes literaturas nacionales en las que se instale. A grandes rasgos, el *realismo* encuentra su justificación histórica en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial y viene motivado por los profundos cambios socio-económicos que se operan en esos años (inicio de la *guerra fría*, descolonización, industrialización, era tecnológica).

Por ejemplo, en el mundo anglosajón, sus orígenes estuvieron muy ligados a la crisis de 1929 que afectó de una forma muy especial a Gran Bretaña, periodo en el que ya se había iniciado el declive del simbolismo poético y las primeras formas realistas, fruto de un mayor desarrollo social ya desde los años 20. Estos acontecimientos propician el advenimiento de una nueva sensibilidad, temporal e histórica en la poesía de lengua inglesa, con tendencias muy acentuadas hacia lo narrativo y lo social, como la obra de Stephen Spender o W.H. Auden. (Castellet 1965:38-42). La lírica en lengua francesa parte en su trayectoria hacia el *realismo* desde una fuerte herencia de los movimientos de vanguardia y en especial del surrealismo que ya durante los años 30 experimenta una fuerte permeabilidad hacia los problemas humanos de su tiempo. Algunos de sus máximos representantes como André Bretón o Louis Aragon habían promocionado plataformas literarias durante los años 20 como *Le surrealisme au service de la révolution* o *La révolution Surrealiste* ajustando el enfoque ideológico del movimiento; para José Luis Cano Ballesta en Francia esto “ayudó a

P. Carriedo Castro

plantearse ciertos problemas que eran un producto del mundo en crisis de los años 30"; entre todos ellos merecen destacarse el desarrollo de una fobia a la Belleza -en el sentido de virtud estética-, la concepción de la poesía como una obra de la colectividad y, sobre todo, una fuerte politización de la creación artística que alcanza la estética realista en obras poéticas como la de Paul Eluard. (Cano Ballesta 1972:136-141). En Portugal, tal y como señala Ángel Crespo, el *realismo* se introduce en los años 50 tras una superación del movimiento modernista representado paradigmáticamente por la clásica revista *Orpheu*, creada por Fernando Pessoa a principios de siglo; la ruptura presenta dos variantes nítidamente diferenciadas: una moderada encabezada por la revista *Presença* -el *presencismo*- y otra radical llevada a cabo desde los presupuestos del *neorrealismo* y las llamadas *poesía experimental* y el grupo *Poesía 61*, de un marcado carácter comprometido, especialmente, contra la dictadura salazarista en la obra de Luís Veiga Leitaô, Melo e Castro o Fernando Echevarría. (Crespo 1981-II:24-25).

En España, como ya se ha dicho, la dictadura militar obstaculiza, detiene y estorba, entre otras cosas, el libre desarrollo de la poesía; el simple testimonio -la superficie del *realismo*- es motivo más que suficiente para la prohibición o la mutilación de la censura, a lo que se suma un circuito cultural y una industria editorial, extraordinariamente condicionados, bien por afinidad al ideario franquista (clero, Falange) o por temor, y la falta de un público. En cualquier caso, una vez que aparece la *poesía social*, el *realismo* emerge y se manifiesta pronto; en 1949, Gabriel Celaya titulaba uno de sus volúmenes *Las cosas como son*; y en 1952, Blas de Otero explicaba claramente: "¿Realismo? Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *realizándolo*". Desde esta perspectiva cabe afirmar que la *poesía social* actúa como una bisagra que, en terminología de Castellet, facilita la transición desde el *simbolismo* y todas las corrientes genéricas que agrupa (*formalismo*, *anti-formalismo*, vanguardismo, existencialismo, tremendismo) hasta el movimiento realista. Sin embargo, toda la crítica coincide en atribuir a los primeros poetas *sociales* una envoltura romántica que diluye o edulcora la expresión objetiva y analítica propia del *realismo*; es decir, su expresión no consigue reflejar adecuadamente las características materiales -históricas, reales- de su sociedad, sino que mantiene anclajes con la poética simbólica -intuitiva, sensorial- de la que son fruto. Así, Carlos Barral en su famoso artículo "Poesía no es comunicación" de 1955, al valorar la obra de estos poetas, habla de un "nuevo momento campoamoriano" (Barral 1996:279); Jaime Gil afirma que "la idea de que el arte es co-

municación [escribir “a la inmensa mayoría” como aquellos pretendían] se remonta a los albores del Romanticismo” y vincula sus tesis con las propuestas de León Tolstoi (Gil de Biedma 1994:24); por su parte, para Josep María Castellet, lo que define a los autores de la primera posguerra es adoptar una actitud realista, pero manteniendo unas fórmulas de expresión y de tradición simbolista (Castellet 1961:87-88); José Luis Cano en su *Antología de la nueva poesía española* de 1957 afirma: *Quizá esta poesía de cuño social sea un nuevo romanticismo y, como este, llegue a lograr lo que hace treinta años se hubiese juzgado una quimera: hacer popular la poesía* (Cano 1978:17); finalmente, Leopoldo de Luis encuentra que *acaso podríamos decir que la poesía social de la generación de postguerra, con sus situaciones extremosas y hasta desagarradas, es más bien romántica* (Luis 1981:42). Bajo esta perspectiva se aprecia en estos autores la influencia extrema que ejerce en ellos la experiencia de la Guerra Civil; realizando una panorámica de tipo biográfico, entre los poetas que inician la tendencia *social* y que manifiestan los primeros síntomas del realismo, se encuentran casos como el de Leopoldo de Luis, combatiente miliciano en las trincheras republicanas¹; Blas de Otero que ‘sirvió’ en los batallones vascos, estuvo en un campo de prisioneros y, después, destinado en primera línea de fuego²; Ángela Figuera Aymerich ya era madre en 1936³; Celso Emilio Ferreiro participó como soldado bajo bandera nacional, encarcelado después en Celanova por ‘comentarios políticos’⁴; Gabriel Celaya era hecho prisionero en

¹ *Mis estudios quedaron truncados por la Guerra Civil de 1936, en la que tomé parte activa con todas sus consecuencias. Guerra y posguerra supusieron en mí una crisis, puesto que cogieron mis años de primera juventud, desde los 18, y me han imbuido una determinada manera de mirar las cosas, lo que, al fin, y al cabo, tampoco debe ser nada singular, sino muy común, creo, entre las gentes de mi generación”, de LUIS en LINCE (2000:93).*

² *Vino el dieciocho de Julio... Antes de llegar a la edad militar me incorporé a los batallones vascos, A la toma de Bilbao me quedé allí y después de pasar por un campo de prisioneros me enviaron al Regimiento de Artillería de Logroño y luego al frente de Levante. Mi desarrollo ideológico ha sido muy lento y entonces no tenía las ideas muy claras. Escribía cientos de poemas que destruí casi todos, OTERO en ASCUNCE (1986:24-25).*

³ *Me licencié en Filosofía y Letras y residí en Madrid hasta 1934, año de mi matrimonio, viviendo después (1933-36) en Huelva [...] Tuve un hijo en Madrid, en 1936. Tuve una guerra en Madrid, Valencia, Alcoy y Murcia [...] Tuve una posguerra en Madrid, FIGUERA AYMERICH en LINCE (2000:47).*

⁴ *Co levantamento militar de xullo de 36 o inicio da Guerra Civil, Celso Emilio é movilizado co exército de Franco e enviado á fronte de Asturias. En Oviedo coñece a Moraima, que habría de ser a súa muller. No ano 1937, durante un permiso detéñeno por facer un comentario político en público, FERREIRO (2001:14)*

P. Carriedo Castro

1937 por los fascistas en Bilbao después del bombardeo de Guernika⁵; José Luis Gallego fue condenado a pena de muerte, conmutada por treinta años de presidio⁶; o José Hierro que cumpliría íntegra una pena de cinco años de cárcel por actividades políticas durante la guerra⁷, entre otros casos similares. De este modo, rasgos como el concepto romántico de pueblo, la emotividad del movimiento lírico, la valoración subjetiva de situaciones y la incorporación de registros abiertamente sentimentales, son fácilmente identificables en los primeros poetas que inician el fenómeno *social*. Su experiencia de la guerra y la posguerra es plena y madura, están posicionados ideológicamente en función de su trayectoria y su objetivo estético es la comunicación.

Será en la conocida como *Generación del 50*, cuando el *realismo* se manifieste en su plenitud dentro de la poesía española. El proceso que conduce a los nuevos poetas hasta la poesía social es exactamente el inverso que el de los poetas que los preceden inmediatamente en el tiempo: mientras los primeros poetas de posguerra llegan hasta el *realismo* desde una *actitud inconformista*, los jóvenes poetas de *el medio siglo* van a experimentar primero el *realismo* desde la forma, ampliamente, entendiendo la poesía, no como comunicación, sino como un *modo de conocimiento* y, únicamente después, sus obras alcanzarán dimensiones sociales y comprometidas. Entre todos los poetas que pueden integrarse, ampliamente, en la “segunda generación” de posguerra, ninguno de ellos alcanzaba la edad de quince años cuando estalla el levantamiento militar (Gabriel Ferraté, el mayor contaba catorce años de edad y Valente, uno de los menores, alcanzaba escasa-

⁵ *Con la guerra me presenté de gudari en Bilbao y enseguida me hicieron capitán. Iba yo con un traje de pana negro reluciente y tenía un caballo con el que pasaba revista a los nidos de ametralladoras. [...] Cuando cayó Bilbao, mi batallón se entregó entero, formado. Pero yo soy muy cobarde y no me entregué como capitán, sino como gudari solitario, es decir, me arranqué las medallas y me presenté como soldado raso. Aún así estuve a punto de palmar*, CELAYA (1987:19)

⁶ *Combatiente voluntario en las Milicias Populares, luego Ejército Popular Republicano; cronista de frentes del diario madrileño Ahora, órgano central de la Juventudes Socialistas Unificadas de España, a las que pertenecía [...] Condenado a doce años y un día por dichas actuaciones. Posteriormente, y por actividades políticas de posguerra, condenado a muerte*, GALLEGO en LINCE (2000:77).

⁷ *Esta cabeza recuerda historias maravillosas. Hay otras historias que la han ido tallando lentamente [...] Como la del preso, en aquella cárcel de diciembre glacial, enfermo de fiebre, con el que sus compañeros dormían por turno para librarse del frío [...] Esta cabeza ha oído historias maravillosas e historias estremecedoras [...] que han ido modelando horriblemente su rostro, pero que no recuerda. Sólo recuerda historias maravillosas. Son las que le permiten seguir viviendo todavía*, HIERRO en CORONA MARZOL (1991:54).

mente los siete); pertenecieran por origen al bando de los *vencedores* o al de los *vencidos*, biológicamente, entre 1936 y 1939 no reúnen todavía las condiciones necesarias para cuestionarse de forma plena y madura las causas, el significado o la trascendencia histórica de lo que estaba sucediendo a su alrededor; en toda su generación cronológica (incluidos *los niños de la guerra* que salieron del país), esta experiencia puede calificarse, en conjunto, de incompleta y, en algunos casos – como los de Jaime Gil o Carlos Barral-, incluso de irreal. Entre las reflexiones y recuerdos más llamativos se encuentran los de Gabriel Ferraté: “Quan va esclatar la guerra jo tenia / catorce anys i dos mesos. De moment / no em va fer gaire efecte. El cap m’anava / tot ple d’una altra cosa, que ara encara / jutjo més important. Vaig descobrir *Les fleurs du Mal*, i aixó volia dir la poesia, certament”; Ángel González: “Jugabas entre muerte. / Creías que los muertos / eran objetos rotos / que alguien había tirado en las aceras. / Eras la vida pura / que lo ignoraba todo”; Gil de Biedma: “Fueron, posiblemente, / los años más felices de mi vida, / y no es extraño, puesto que a fin de cuentas no tenía los diez”; José Ángel Valente: “Estábamos, señores, en provincias [...] chupando caramelos, con tantas estampitas y retratos / y tanto ir y venir y tanta cólera, / tanta predicación y tantos muertos / y tanta sorda infancia irremediable”.

Un hecho común a todos ellos es que no sienten la necesidad de dirigirse a un público mayoritario a través de una comunicación directa e informativa; estos autores destruyen el mito de la mayoría, adoptando una visión también realista del número sus lectores, dando prioridad al valor *cualitativo* de sus textos; de hecho, en sus primeros libros, predomina una mirada introspectiva, muy preocupada por la expresión y de naturaleza existencial, pero vacía todavía de referencias significativas a experiencias -traumáticas o no- de tipo *social*, a estructuras ideológicas o a registros críticos; por ejemplo, *A modo de esperanza* (1952) de José Ángel Valente es *una aventura rigurosamente personal, ajena a todo esquema grupal o generacional* (Robayna en Valente 2000:6); *Don de la ebriedad* (1953) de Claudio Rodríguez, constituye un libro enmarcado en las coordenadas del purismo existencial, en el que el poeta expresa, *a través de unas fórmulas poéticas consagradas, la infabilidad de su propia visión del mundo y de la poesía* (Palomo 1988:127); *Según sentencia del tiempo* (1953) de Jaime Gil de Biedma es, en palabras de su autor, *una colección [...] de escritura casi automática [...] en que serví mi aprendizaje de poeta* (Gil de Biedma 1999:203); *El retorno* (1955) de José Agustín Goytisolo, resulta un volumen introspectivo y meditativo, centrado *obsesi-*

P. Carriedo Castro

vamente en la pérdida materna y en la tristeza incurable que genera su vacío (Riera 1991:16); *Áspero mundo* (1956) de Ángel González constituye un descubrimiento interior de la realidad objetiva y una posterior huida simbólica a una arcadia imaginaria; *Metropolitano* (1957) de Carlos Barral, conforma una colección de poemas hermética y oscura, en el que *las mismas leyes cósmicas no constituyen más que un sistema de alusiones humanas hecho a la propia medida* (Gil de Biedma en Barral 1996:289); o Francisco Brines que, desde su primera obra *Las brasas* (1960), será uno de los poetas que más se distancian de la atención a lo colectivo, mientras su poesía intimista concentra sus efectivos en el problema de lo personal (Hernández 1978:212). Para el hispanista francés Paul Ilie, tras la Guerra y la experiencia desgarradora del exilio: *El concepto fundamental que hay que retener era la existencia de generaciones, cuya continuidad y la dinámica de la misma eran tan cruciales como sus diferencias. Ninguna generación sola da configuración a una cultura e, incluso cuando los patriarcas intelectuales se marchan en masa, dejan tras de sí una poderosa contracorriente: discípulos, actitudes y dos generaciones más jóvenes con sus propias tendencias, transformando ya lo que asimilaban sus mayores. Esta contracorriente oculta puede no estar concentrada, pero su existencia difusa no es menos real porque carezca de medios políticos para organizarse.* (Ilie 1981:132 y 135)

Una vez alcanzan su madurez estética e ideológica, cuando filtran y asimilan la poesía que los antecede (exilio, desarraigo o *anti-formalismo*), el fenómeno *social* se renueva en sus obras, adquiriendo proyección y sofisticándose; en las obras posteriores de estos escritores (sus segundos, terceros libros) y casi hasta la caída de la dictadura, el lenguaje llegará hasta sus mismos límites de sutileza y presión; alternan una dimensión afectiva y emocional del lenguaje, de fuertes descargas connotativas, con otra referencial o intencional, provocando asociaciones emocionales, desplazamientos semánticos, sustituciones metafóricas o alteraciones de sentido, situadas fuera de los significados estáticos de las palabras, ordenando los contenidos en torno a un universo ambiguo, mixtura perfecta de realismo y sugerencia -por ejemplo, la ironía-. De *Sin esperanza, con convencimiento* (1959) hasta *Tratado de urbanismo* (1965) en Ángel González, de *Compañeros de viaje* (1959) hasta *Moralidades* (1966) en Jaime Gil de Biedma, *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961) de Carlos Barral, *Pliegos de Cordel* (1963) de José Caballero Bonald, de *Poemas a Lázaro* (1955) a *Presentación y memorial* (1970) en José Ángel Valente, de *Salmos al viento* (1958) a *Algo sucede* (1968) en José Agustín Goyti-

solo, entre otras muchas firmas y volúmenes, puede rastrearse la honda huella del influjo *social*, la máxima efervescencia del compromiso en su “segunda generación” de posguerra. Estos autores cuestionan –y se cuestionan– con una poesía profunda y reflexiva, la realidad histórica y actual, la estructura moral y cultural de su país; de hecho, todos los rasgos que identifican positivamente al fenómeno *social* es posible encontrarlos nítidamente trazados en estas y otras obras: la amplificación de lo humano, el uso de la ambigüedad como recurso estético e ideológico, la cotidianidad, la problemática temporal e histórica, la lucha entre las clases sociales, el tema de España, la Guerra Civil y sus entornos, aspectos que comparten con sus predecesores.

Sin embargo, la capacidad analítica, la carga de objetividad y distancia que llegan a adquirir con sus textos, con la realidad y consigo mismos, los sitúan como la primera generación cronológica en España capaz de cuestionarse estéticamente el significado de la dictadura y superar la contradicción que la poesía española venía arrastrando desde 1939. Por otro lado, son los primeros, como grupo, en construir una alternativa editorial que dé salida a los poetas *sociales* más relevantes del momento, a través de la *Colección Colliure* y la propia editorial Seix-Barral, con gran éxito de público y crítica. Son los primeros también en revisar seriamente la trayectoria de la poesía española de la posguerra y efectuar su balance, con la clásica antología *Veinte años de poesía española* dirigida por su crítico, Josep María Castellet, cuyos resultados y rigor científico, no tienen parecido en toda la posguerra. Son los primeros en reivindicar el ejemplo y la obra de Antonio Machado y en recuperarla para el pensamiento progresista. Se trata de autores extraordinariamente activos en el terreno político, *compañeros de viaje* o militantes en organizaciones clandestinas y partidos. En este sentido, su poesía no supone ninguna ruptura con los autores anteriores en el tiempo, más bien, constituye su evolución lógica y natural, diría incluso que esperable. Entre las reflexiones, a mi juicio, más acertadas sobre la *poesía social* se encuentra la evaluación de Manuel Vázquez Montalbán -uno de los representantes más jóvenes de la corriente que todavía la cultiva con éxito y acierto durante los años 70- que en su introducción a la antología de Leopoldo de Luis, describe el proceso de la siguiente forma: *Hemos escrito [poesía social] como si fuera a provocar vastos movimientos de masas, como si estuviera dirigida a la inmensa mayoría, como si la poesía fuera material estratégico. [...] Creo que entre los actuales poetas y los que se inventaron la ‘poesía social’ media un hecho fundamental: la comprensión de que los géneros literarios, y sobre todo, la poesía leída,*

P. Carriedo Castro

han perdido importancia en la conformación de la conciencia pública. ¿Qué puede hacer un poema del mismísimo Blas de Otero, con una circulación de mil o dos mil ejemplares, frente a programas de T.V. [...] que llegan a 700 u 800 millones de seres? [...] Esta lucidez da una mayor libertad de creación, posibilita el hecho experimental y carga de realismo a la propia poesía [...] Los estados en todo el mundo, tienden a crear una organización cultural de cara a controlar el consenso social al sistema [...] El potencial instrumental de la literatura frente a este aparato de persuasión es mínimo. No tiene, pues, por qué reducir su función a la de un tirachinas y debe más fidelidad a la lógica interna. Vázquez Montalbán en de Luis (1981: 440-441).

En general, puede afirmarse que la trayectoria de la poesía española de posguerra obedece a un proceso de reconstrucción que se había iniciado ya en los años 40 y que, a través del *realismo* y del compromiso *social*, consigue, en gran medida, cohesionar la fragmentación estética e ideológica que la caracterizaba tras la guerra, evolucionando, más o menos homogéneamente, hacia un mismo objetivo. Con la llegada de los años 70 esa dinámica se rompe; la generación conocida como *los novísimos*, en su conjunto y de forma amplia -aunque con excepciones notables-, dinamita el proceso estético de *lo social* practicando una poesía deliberadamente escapista y hermética, en gran medida, insípida y, a la larga, poco trascendente, fruto de unas condiciones históricas distintas, en las que la necesidad del compromiso poético estaba, pese a todo, menos clara. Con una sobreabundancia de poetas 'sociales' -hablo de acólitos, postizos y oportunistas-, con la lucha política, abierta y peligrosa, ya en las calles de todo el país, con el dictador -por fin después de medio siglo- expirando y con un bloque mayoritario y homogéneo tras la inminente democracia, entre otros motivos, puede afirmarse que las coordenadas fundamentales (económicas, políticas, sociales, culturales, morales, sexuales) que sostenían al fenómeno *social* durante la posguerra terminan, finalmente, por desvanecerse. En cualquier caso, aunque es un hecho que la *poesía social* se agota con el tiempo -con su época, con la dictadura-, muchos de los autores que la practican en su momento, no dejan de ser nunca poetas socialmente comprometidos, dando continuidad, en otras causas, al efecto estimulante y necesario de la rebeldía y la solidaridad con sus versos.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1965) *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid (Gredos).
- ASCUNCE, J.Á. [ed.] (1986) *Al amor de Blas de Otero*, San Sebastián (Cuadernos Universitarios).
- BATLLÓ, J. (1968) *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona (El Bardo).
- BARRAL, C. (1996) *Diario de Metropolitano*, Madrid (Cátedra).
- BLANCO AGUINAGA, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS y ZAVALA (2000) *Historia social de la literatura española*, Madrid (Akal)
- CANO, J.L. (1978) *Antología de la nueva poesía española*, Madrid (Gredos).
- CANO BALLESTA (1972) *La poesía española: entre pureza y revolución*, Madrid (Gredos).
- CARNERO, G. (1989) *Las armas abisinias*, Barcelona (Anthropos).
- CASTELLET, J.M^a (1961) *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona (Seix-Barral).
- CASTELLET, J. M^a (1965) *Poesía, realisme, història*, Barcelona (Edicions 62).
- CARO ROMERO (1973) *Antología de la poesía erótica de nuestro tiempo*, Ruedo Ibérico. (Francia)
- CELAYA, G. (1987) *Noticia de Gabriel Celaya*, Madrid (Biblioteca Nacional).
- CELMA, P. [coord.] (1995) *Mundo abreviado*, Valladolid (Ámbito).
- CORONA MARZOL, G. (1991) *Realidad vital y realidad poética (Poesía y poética de José Hierro)*, Zaragoza (Univ. de Zaragoza).
- CRESPO, Á. (1981) *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*, Gijón (Júcar).
- FERRÁN, J. (1976) *Antología parcial*, Barcelona (Plaza y Janés).
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2000) *La promoción poética del 50*, Madrid (Austral).
- GARCÍA MARTÍN, J.L. (1986) *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz (Diputación de Badajoz).
- GARCÍA MONTERO, L. (2002) "Historia y experiencia en la poesía de Ángel González", *LITORAL* n° 233.
- GIL de BIEDMA, J. (1994) *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona (Crítica).
- GIL de BIEDMA, J. (1999) *Las personas del verbo*, Barcelona (Lumen).

P. Carriedo Castro

- HERNÁNDEZ, A. (1978) *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Madrid (Zero-Zyx).
- ILIE, P. (1981) *Literatura y exilio interior*, Madrid (Fundamentos).
- JIMÉNEZ, J.O. (1983) *Siete poetas españoles de hoy*, México (Oasis).
- JIMÉNEZ, J.O. (1998) *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea*, Madrid (RIALP).
- LECHNER, J. (1978) *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leiden (Universitary Press).
- LINCE, S. (2000 [1974]) *13 poetas testimoniales*, Madrid (Edad).
- LUIS, L. de (1981) *Poesía social*. Júcar. Gijón.
- LUIS, L. de (2000) *Poesía social*, Madrid (Biblioteca Nueva) [Introducción y notas de Fanny Rubio y Jorge Urrutia].
- MANRIQUE de LARA, J.G. (1974) *Poetas sociales españoles*, Madrid (Epesa).
- MARAVALL, J.A. (2000) *La cultura del Barroco*, Barcelona (Ariel)
- RIBES, F. (1983 [1952]) *Antología consultada*. (facsimil). Valencia (Prometeo).
- RIBES, F. (1963) *Poesía última*, Madrid (Taurus).
- RIERA, C. (1988) *La Escuela de Barcelona*, Barcelona (Anagrama).
- RIERA, C. (1991) *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de José Agustín Goytisolo*, Barcelona (Anthropos).
- RUIZ SORIANO, F. (1997) *Primeras promociones de posguerra*, Madrid (Castalia).
- VALENTE, J.Á. (2001) *El fulgor*, Madrid (Galaxia Gutembreg).